

**SOBRE REALIDADES E REALISMOS
EM GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ:
ALGUNS CONTRAPONTOSS DISSONANTES**

Maria Aparecida da Silva (UFRJ)

Somos realidad y somos palabra.

Mario Benedetti

I

Tanto na época de sua publicação como hoje, o comentário de Pier Paolo Pasolini parcialmente transcrito abaixo não consegue ser mais do que um apêndice crítico, composto através da perspectiva oblíqua do cineasta radicalmente engajado em suas próprias convicções artísticas:

Parece ser um lugar comum considerar "Cem Anos de Solidão" de Gabriel García Márquez (livro recentemente editado) como uma obra mestra. Este fato me parece absolutamente ridículo. Trata-se de um romance de um roteirista ou de um *costumbrista*, escrito com grande vitalidade e desbordo de tradicional maneirismo barroco latino-americano, quase para o uso de uma grande empresa cinematográfica norte-americana (se é que ainda existem). As personagens são todas mecanismos inventados — às vezes com esplêndida maestria — por um roteirista: têm todos os "tics" demagógicos destinados ao sucesso espetacular. (PASOLINI, 1973; tradução minha)

Além de limitar a avaliação da narrativa de García Márquez aos parâmetros técnicos da produção cinematográfica, com ênfase especial na construção do roteiro enquanto gênero, Pasolini revela um conhecimento precário tanto dos mecanismos como do espírito daquilo que ele mesmo denominou, pejorativamente, o "maneirismo barroco latino-americano". Amaneirados foram, sem dúvida, todos aqueles escritores para os quais as expressões do barroquismo hispano-americano serviram como contrapartida de um realismo estético inoperante e anacrônico em suas articulações com o processo histórico-cultural da modernidade. Vale lembrar a observação de Irlemar Chiampi (1981: XV-XVI.) sobre esta *intenção escritural* de radicalizar o artifício: "Ser artificial ao ponto de comprometer a verossimilhança, eis aí um traço fundador do devir latino-americano, que os nossos melhores escritores exibem *ad nauseam* [...]", seja na repre-

sentação da natureza (Carpentier) — acrescenta a autora —, na sobrecodificação das imagens (Lezama Lima), na enunciação narrativa (Borges) ou na teatralização dos signos e na sedução do texto (Sar-duy).

Contudo, são precisamente o *falseamento* da realidade e a *distorção* que tal excesso imaginativo promove no pacto autor-leitor os “estratagemas” condenados por Pasolini nesta crítica desfavorável. Percebe-se facilmente que o verdadeiro motor da censura a García Márquez é a aversão declarada do cineasta italiano ao elitismo cultural, cujo menoscabo da capacidade criadora do homem comum leva o autor a identificar o co-produtor de sua obra com um “idiota, semi-analfabeto e desprezível” (PASOLINI, 1973), ou seja, um mero consumidor alienado, pronto para digerir o ilusionismo inexpressivo da ficção-entretenimento. Vinte anos antes, Rossellini já havia assinalado a supremacia da ética — e não da estética — como um dos fundamentos ideológicos do neo-realismo, aquele diretamente responsável pelo comprometimento do autor com a expressão íntegra e verdadeira da realidade³¹. Ao reprovar a ausência de dramaticidade em *Cien Años De Soledad*, Pasolini endossa a tese de Rossellini sobre a *motivação de forças*, que se propunha criar a empatia necessária ao binômio espectador-personagem para *fazer pensar* os problemas concretos da existência cotidiana, refletidos e amplificados nas imagens de uma realidade mediática. O aspecto questionável desta noção de realismo é que o efeito por ele proposto vincula-se mais à subjetividade do criador do que à consciência do receptor, embora Pasolini se esforce por afirmar o contrário. Diante da preponderância do sujeito-autor, que além de eger os elementos de representação ordena-os a partir de uma interpretação pré-figurada, o papel do sujeito-espectador tende a ser, de fato, secundário, na medida em que dele se espera uma leitura supostamente isenta de pré-conceitos, quer dizer, “realista”. Segundo Jean-Patrick Lebel (1989), acreditar que este *real induzido* constitui a própria realidade e apreciar o efeito ideológico em função deste real hipotético foram os grandes equívocos das principais teorias do cinema, para os quais teria contribuído, de modo decisivo, o idealismo subjacente aos pressupostos de André Bazin. Tais convicções acabariam por traduzir-se na idéia de uma “se-

³¹ “O assunto do filme neo-realista é o mundo; não a história ou a narrativa”. ROSSELLINI (1953). Tradução minha.

miologia da realidade” (os signos da linguagem cinematográfica e os objetos reproduzidos sobre a tela formando uma mesma e única instância produtora de sentido), reconhecível na perspectiva teórica do próprio Pasolini e também na de Godard, quem, por sinal, ignorando as últimas vertentes do neo-realismo, mais flexíveis quanto à aceitação do caráter eminentemente ficcional da linguagem fílmica, debutaria na *nouvelle vague* francesa com a surpreendente crítica aos *ídola* culturais da contemporaneidade.

Na civilização dos clichês (o cinema entre eles), elaborar imagens verdadeiras implicaria superar os condicionamentos que limitam nosso campo de percepção. Ou melhor, como propôs Godard, implicaria remover as lembranças, associações de idéias e metáforas que habitam nossa mente e que nos assaltam ao tentarmos ver a realidade, espelhando imagens correntes na forma de meras analogias duplicadas. Na prática, porém, tal propósito esbarra com uma constatação óbvia: por mais inovadora que pareça, essa modalidade de percepção ainda é fundamentalmente um ato social e, portanto, inseparável dos processos de elaboração simbólica do real. Para aceitar um filme como “verdadeiro” o público não depende só do conteúdo das imagens, depende igualmente dos princípios que regem sua percepção naquele momento. Conforme observa muito bem Pierre Sorlin (1992, IV: 157), cada época estabelece suas regras de organização do mundo exterior para assim decidir, de forma coerente, se as representações verbais e iconográficas que se lhe oferecem são falsas (estilizadas, caricaturescas, humorísticas) ou fiéis à realidade. Sorlin conclui que não se deve julgar o realismo de um filme, pois isto significa ter de “avaliá-lo em função de uma ‘realidade’ que não é outra coisa senão nossa própria maneira de captar a realidade” (IV: 157). Um referencial mais do que adequado para atestar essa revisão teórica é *Ladri Di Saponette (Ladrões De Sabonete)*, de Maurizio Nichetti, onde a paródia desvela com maestria o processo de simbolização que se constrói na rede de condicionamentos ditada por um novo imaginário sócio-cultural. No jogo dos códigos de percepção se define o modo como esta nova ordem passa a ser interpretada. A família de telespectadores de classe média é importantíssima para a trama porque, na qualidade de público-receptor, a ela cabe transcodificar os signos da narrativa (pseudo) neo-realista no contexto sócio-cultural contemporâneo. Sob a aparência de um cotidiano estável, banaliza-se o sonho de bem-estar material e de felicidade cultivado pelas perso-

nagens da história televisiva, dessacralizando-se o realismo trágico nas imagens pro-tópicas³² veiculadas pela mídia.

II

Com toda certeza Pasolini nunca conheceu o comentário crítico de *Ladri Di Biciclette* (*Ladrões De Bicicleta*) publicado por García Márquez em sua coluna La Jirafa, de *El Heraldo*³³. Sem qualquer alusão ao neo-realismo, o texto deixa clara a defesa incondicional do recém exibido filme, injustamente desconsiderado, segundo opinião do autor, no diminuto circuito cultural colombiano. Pensando nos “avanços” e possibilidades da arte cinematográfica, García Márquez limita-se a mencionar que “os italianos” estão fazendo cinema nas ruas, fora dos estúdios, abandonando truques cênicos em favor de uma abordagem direta da realidade (1999a: 374-375). Afora as observações acaloradas sobre o excepcional desempenho do elenco amador e o “vívido dramatismo” que tais condições de filmagem tendem a intensificar, dois aspectos ressaltados no texto suscitam inadvertidamente uma revisão da proposta neo-realista: a premissa irrefutável de que, nas artes, todo ato criador implica sempre a transposição de um espaço de representação a outro — “Pero fueron sacados de la vida, por un momento, y sumergidos después, en la misma salsa, en donde el único elemento extraño eran las cámaras y los demás artefactos técnicos.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1999: 375) — e a conotação mítica que se forja na busca desse homem para quem “la vida no es ya otra cosa que una bicicleta”, reflexão esta que Pasolini teria seguramente rebatido ao avaliar “o risco intrínseco da paixão pelo mito”, uma vez que, fascinados por sua função simbólica, seus cultores perdem a dimensão histórica (PASOLINI, 1995: 226-227). A receptividade negativa de *Ladri Di Biciclette* entre os colombianos se explica, em grande parte, pelas contingências da demanda cognitiva. Berger e Luckman (2004: 61-62) assinalam que, ao criar abstrações simbólicas da vida cotidiana em zonas de significação circunscritas e ao reintegrá-las depois nessa mesma realidade diária, a lin-

³² Diferentemente do termo *utópico*, que aponta para realidades inalcançáveis, o neologismo *pro-tópico* quer aqui designar a realização possível das “promessas” veiculadas através dos apelos consumistas da propaganda.

³³ Barranquilla, 16 de outubro de 1950.

guagem instaura um acervo social de conhecimento que norteia os graus de compreensão dos objetos e dos acontecimentos dentro de um determinado entorno cultural. Para quem não participa deste conhecimento a identificação dos significados acumulados pode ser dificultada ou se tornar irrealizável. Nada mais pertinente, aqui, do que o caso do estrangeiro incapaz de reconhecer um indivíduo de outro lugar como pobre porque os critérios de pobreza em sua sociedade são inteiramente diferentes (2004: 62-63). Quando se mostrou frustrado com a trama ideada por Vittorio de Sicca, o público colombiano não fez mais do que revelar esses mecanismos de apreensão e compreensão da realidade, social e culturalmente ordenados.

A advertência de Sorlin sobre o equívoco de se julgar o “realismo” de um filme ignorando as regras de organização social da realidade se aplica, do mesmo modo, às representações literárias em geral e, mais especificamente, à gênese da produção ficcional de García Márquez em seus enlances com o imaginário caribenho. É na redescoberta de Aracataca e da idiossincrasia de seus habitantes que se delineiam as opções temáticas de seus primeiros contos, logo atualizadas, como motivos recorrentes, nos livros posteriores. Carlos Rincón (BEVERLY, 1995: 232) vê neste processo transferencial de rememoração e reescritura a fundação de um projeto criador no qual a cadeia mnemônica manifesta uma psicogênese do sujeito historicamente condicionada e que se desvia da lógica metropolitana da modernidade. Em *Cien Años De Soledad*, de modo especial, a reação das personagens aos códigos da civilização forânea insere os espaços e tempos do romance em uma *modernidade periférica* (1995: 234), onde os pactos de representação se desfazem nas paródias da razão. Tome-se como exemplo a destruição do cinema por conta da “ressurreição” indevida de um figurante, morto no filme anterior. Levada aos extremos, a lógica causal torna *ilógica* a exigência de realismo ao inverter as polaridades do *factual* e do *factício*.

Pode-se acreditar, como Raymond Williams (1985: 3), que a relativa falta de comunicação entre os escritores latino-americanos em 1940-1950 inviabilizou a divulgação recíproca de seus projetos criadores. No entanto, da mesma forma que o crítico norte-americano, não se pode deixar de atentar para o fato “notável e não totalmente coincidente” de García Márquez ter publicado seus primeiros relatos no final da década de 40 e seu romance inaugural jus-

tamente em 1955, ano em que aparece o clássico de Juan Rulfo. Por mais que Williams aponte Faulkner como a influência geral da época, não se deve descartar a idéia de uma possível circulação dos contos de Rulfo entre os integrantes do Grupo de Barranquilla, nem a conjectura sobre o impacto que a inovadora técnica narrativa teria causado naqueles jovens autores. Textos como *Alguien Desordena Estas Rosas* (1950) e *Monólogo De Isabel Viendo Llover En Micondo* (1955) reforçam esta suposição, sobretudo este último, no qual referenciais discursivos estrategicamente demarcados convertem o relato em uma versão singular de *Es Porque Somos Muy Pobres* (1947), desvencilhada, porém, das travações morais que configuram o *fatalismo* rulfiano. A interseção entre a práxis ficcional de García Márquez e a do colega mexicano se dá precisamente na manipulação lúdica de elementos descritivos que modificam a percepção da realidade. Em García Márquez, mais do que em Rulfo, projeta-se tecnicamente o que Irlemar Chiampi denominou *desrealização* da lógica convencional ou ilusão de sentido que todo relato tradicional almeja (1980: 62). Mas uma leitura atual desses textos nos leva a questionar sua classificação efetiva nas categorias do realismo maravilhoso, ainda que neles se reconheça, negavelmente, o intuito de “problematizar os códigos sócio-cognitivos do leitor” (CHIAMPI, 1980: 63). Com referência às fronteiras entre *realismo mágico / maravilhoso* e a plausibilidade de sua aplicação ao contexto literário hispano-americano, uma avaliação a ser considerada é a do crítico Seymour Menton (2003). Citando Biruté Ciplijauskaitė, Menton endossa a opinião da crítica lituana sobre a manifestação deste tipo de realismo fora dos marcos culturais do Ocidente:

[...] pode, contudo, surgir em países que conservam uma forte tradição folclórica ligada inseparavelmente à vida rural, onde a sociedade ainda não é nem totalmente racional nem realista, mas manteve viva a condição básica assinalada por Carpentier: a fé que não exige provas. (MENTON, 2003: 163; tradução minha)

O que esses realismos imanentes põem em evidência é a capacidade de se integrar lingüisticamente zonas finitas de significação para além das tensões da realidade objetivada (BERGER & LUCKMAN), estabelecendo uma coexistência não-conflitiva no interior da vida cotidiana. Constata-se, assim, que o “insólito latente” destacado por gerações de escritores desde o Prólogo de *El Reino De Este Mundo* não se encontra circunscrito às jurisdições culturais hispano-

americanas. Segundo Seymour Menton, foi justamente com a “des-tropicalização” de Macondo em *Cien Años De Soledad* que García Márquez deu um salto qualitativo em sua carreira literária, superando a reconstrução mimética da vida provinciana ao transformar a cidade em um microcosmo do mundo (2003: 59-60). Deve-se, por conseguinte, considerar com reservas certas declarações do escritor colombiano a respeito desta obra em particular, sobretudo aquelas incluídas na já famosa série de entrevistas concedidas a Plínio Apuleyo Mendoza e nas quais assinala a “falta de seriedad” do texto, repleto de códigos cifrados com todos os truques da vida e do ofício. (1996: 91). Na tentativa de justificar uma suposta escassez de qualidades técnicas, rebaixa seu romance mais famoso a uma posição secundária na escala hierárquica por ele mesmo concebida, onde *El Otoño Del Patriarca* e *Crónica De Una Muerte Anunciada* ocupam posição de destaque. Hoje seria equivocado não situar *Cien Años De Soledad* como um divisor de águas, sem que isso acarrete a depreciação da obra, ainda aclamada depois de quase quatro décadas e, no fim das contas, tacitamente valorizada pelo próprio autor ao impedir que se dissolvesse seu constructo simbólico no intento de adaptação à linguagem cinematográfica. Decisão criteriosa, que Pasolini tampouco chegou a conhecer.

III

A questão dos *realismos* em García Márquez é tanto mais controversa quanto mais se examinam as inter-relações entre literatura e jornalismo como práticas discursivas conexas. Foi no exercício da crítica informal de cinema que o escritor traçou bosquejos teóricos aplicáveis a sua própria produção futura, a maioria deles centrada nas técnicas de elaboração dos variados planos da realidade, fosse objetiva ou fantástica. Jacques Gilard identificou essa espécie de *teoría implícita* em muitos dos textos escritos para a seção El Cine En Bogotá, de *El Espectador*, entre os quais sobressaem os comentários das estréias de *Reportaje* e *Miraculo A Milano* por anteciparem temas e técnicas narrativas de *La Mala Hora* e, principalmente, de *El Coronel No Tiene Quien Le Escriba*. Gilard conclui que, apesar de se mostrarem “tão *realistas*”, esses romances compartilham com os filmes de Emilio “Indio” Fernández e Vittorio de Sica a mesma abertura “ao mundo do mistério”. Na verdade a atenção dispensada pelo

autor colombiano à análise de *Reportaje* não vai muito além de sua classificação como a *crônica jornalística* de uma noite de 31 de dezembro no México, desigual e confusa em sua apresentação narrativa. Muito mais extenso e rico em seus nexos argumentativos é o comentário de *Miraculo A Milano*, adaptação do romance *Totò Il Buono*, de César Zavattini, que resultou numa idêntica e desconcertante experiência para públicos opostos:

[...] el admirador de *Ladrones de bicicletas*, *Alemania*, *año cero*, y en general las producciones italianas de postguerra, y al admirador de *El ladrón de Bagdad*, *El hombre invisible* y las películas de dibujos de Walt Disney. Los primeros han manifestado su perplejidad ante el hecho de que los campeones del realismo cinematográfico hayan puesto a los miserables de las barracas a volar en escobas, en lugar de matarlos de hambre, que habría sido lo natural. Los segundos no acaban de entender, o de aceptar, que un cuento de hadas tenga por escenario un muladar, donde los príncipes orientales han sido sustituidos por una cuadrilla de pordioseros. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 120)

Desde a publicação de *Cien Años De Soledad* não foi mais possível ler essa nota crítica sem aí reconhecer a existência de auto-referências até então veladas, das quais derivaram, sem qualquer margem para dúvida, alguns aspectos medulares da prosa ficcional de García Márquez. A enumeração desses recursos não passou despercebida para Gilard e nem para os teóricos dos realismos mágico e maravilhoso, em cujo discurso analítico se repete, invariavelmente, esse mesmo modelo explanatório.

La historia de *Milagro en Milán* es todo un cuento de hadas, sólo que realizado en un ambiente insólito y mezclados de manera genial lo real y lo fantástico, hasta el extremo de que en muchos casos no es posible saber dónde termina lo uno y dónde comienza lo otro. Por ejemplo: el hallazgo de un pozo de petróleo es un acontecimiento enteramente natural. Pero si el petróleo que brota es refinado, gasolina pura, el hallazgo resulta enteramente fantástico, así como la circunstancia de que en lo sucesivo basta horadar la tierra con el dedo para que brote una fuente de petróleo. (*Milagro en Milán*, 24 de abril de 1954). (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 40; tradução parcial minha)

A observação mais significativa refere-se, contudo, às alterações operadas por Vittorio de Sica na transposição da história ao filme. Não obstante o traslado da ação de uma cidade imaginária (Bamba) a uma cidade real, De Sica teria conseguido humanizar a fantasia ao passá-la “por el filtro del crudo realismo italiano”, permitindo assim que não se perdesse o encanto da fábula original nem a “elevada temperatura humana” do discurso cinematográfico. Subentende-se, na sequência da leitura, que essa habilidade foi vista pelo

autor como uma conquista técnica em relação a *Ladri Di Biciclette*, onde o vaticínio da adivinha, tão fantástico como o episódio das vasouras em *Miraculo A Milano*, acabou por se fundir de tal maneira com os elementos da realidade, que sua *essência sobrenatural* passou inadvertida. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 120) Na valorização de uma modalidade de realismo profundamente humano e sem escolhas, capaz de converter um *conto velho e gasto* (“hecho con todos los desperdicios de la literatura fantástica”) em uma genial obra de arte, se encontra a gestação daquilo que viria a ser, pouco tempo depois, uma práxis literária consolidada.

Muito antes de Tom Wolfe anunciar o Novo Jornalismo como uma terceira opção criadora no entrecruzamento das narrativas informativa e ficcional, o desafio de “articular a realidade pública” (FERREIRA, 2003) em suas formas de representação conflituosas já havia sido enfrentado pelo escritor colombiano em algumas experiências vitais para o destino de seus escritos. Publicadas por *El Espectador* em agosto e setembro 1954 e março de 1955, respectivamente, três matérias mereceram do já então premiado contista³⁴ uma atenção destacada: o deslizamento de Antioquia (Balance Y Reconstrucción De La Catástrofe De Antioquia), a marcha de protesto em Quibdó (El Chocó Que Colombia Desconoce) e a história do naufrago sobrevivente Luis Alejandro Velasco (La Verdad Sobre Mi Aventura). Semelhantes em sua tessitura narrativa, as duas primeiras matérias exploram incidentes locais sob a perspectiva expositiva da reportagem de investigação social, acurada em seus métodos documentais, mas aberta à ambigüidade em seus objetivos críticos. García Márquez mantém a delimitação temática em *esquema*, comumente esboçada pelo repórter para individualizar o problema central e um número restrito de questões que lhe são pertinentes, mas imprime à formulação do roteiro uma estrutura que extrapola a mera função ordenadora. Uma das marcas distintivas dessas reportagens é o *desvio* interpretativo que se instaura na alternância dos subtítulos. Metafóricos ou de uma precisão quase hiperbólica, estão sempre voltados para níveis subliminares de leitura, onde cada informação, passível ou não de ser comprovada, adquire sua parcela de verdade. Em Balance Y Reconstrucción De La Catástrofe De Antioquia (1995: 169), por e-

³⁴ Un Día Después De Sábado obteve o primeiro lugar no concurso nacional de julho de 1954.

xemplo, ...Hasta Un Conejo significa literalmente o que enuncia ao mesmo tempo em que aponta, com ironia sutil, para uma crítica à indiferença e inoperância das autoridades governamentais, solícitas apenas em ridículas iniciativas de autopromoção, como a do secretário de obras públicas, quem, dois dias após o acidente que vitimou no mínimo sessenta e sete pessoas (entre moradores e curiosos), aparece em cena para resgatar o “cadáver” de um coelho dentre os escombros. A ambivalência semântica dos subtítulos tende a frustrar momentaneamente as expectativas do leitor, já que a identificação dos assuntos que estes encabeçam nem sempre é imediata, podendo ocorrer apenas na metade ou no final do bloco narrativo, o que exige a reorganização das informações em um processo constante de leitura rememorativa. Os que se lembram das primeiras linhas de *Cien Años De Soledad*, e do desenlace que pretensamente anunciam, conhecem o efeito que um recurso dessa natureza pode desencadear.

García Márquez procura captar as motivações e reações dos protagonistas da tragédia de Antioquia em meio à confusão de notícias veiculadas por fontes oficiais e anônimas. Para tal contam todos os vestígios de depoimentos que a reportagem possa congreguar, desde as declarações dos sobreviventes até a reconstituição imaginativa dos últimos passos das vítimas, expostos com detalhes insuspeitados. No *balance* confrontam-se opiniões, conjecturas e alguns dados concretos sobre as origens e conseqüências da catástrofe. Na *reconstrucción* preenchem-se lacunas, sobretudo aquelas deixadas pelos discursos omissos ou reticentes. A matéria sobre o episódio de Chocó foi escrita, por sua vez, como um desdobramento da breve nota publicada em 22 de setembro, que noticiou a paralisação total da cidade de Quibdó em virtude de uma grande e inusitada manifestação coletiva. Nas palavras de García Márquez, o que ali ocorreu “quizá nunca se ha presentado ni se presentará en Colombia ni en muchas partes.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 197). Entre pormenores geográficos e levantamentos estatísticos, o autor avalia os fatores econômicos e históricos que impediram o desenvolvimento da pequena cidade, perdida, como uma Macondo às avessas, em um “cerco selvático”. A urbanidade dos habitantes, que partem em marcha pacífica após horas ininterruptas de protesto, opõe-se à incivilidade daqueles que, por razões escusas, se negam a atender uma reivindicação antiga. Com toque humorístico e uma rápida progressão de acontecimentos, o quarto bloco narrativo de *El Chocó Que Colombia Desconoce* (pri-

meira parte) condensa a rede de motivos que impulsionou a comunidade a manifestar-se:

Desde hace años, los chocoanos están pidiendo una carretera. No importa hacia dónde vaya esa carretera, siempre que rompa el cerco de la selva. Puede ser a bahía Solano, para tener un puerto en el Pacífico, distante 100 kilómetros de Quibdó. Puede ser a Cupica, donde una olvidada selva de naranjas silvestres se está pudriendo desde hace un siglo, porque no hay cómo llevarlas a ninguna parte. Puede ser a Medellín o al Japón, pero de todos modos, los chocoanos tienen años de estar pidiendo que los desembotellen, y lo han gritado en el parlamento, en el consejo de ministros, en los periódicos, en hojas sueltas y en las mesas de los cafés. Desde hace algún tiempo estaban tratando de instalar una estación de onda corta, para pedirlo por radio. Como no tenían dinero para hacerlo, establecieron un sistema de altoparlantes en la calle principal, en donde todo el día se transmitían noticias, música popular, y un discurso cada vez que se presentaba la ocasión. Ese discurso, invariablemente y aunque no fuera de manera directa, pedía a las autoridades centrales que se desembotellara al Chocó. Sin embargo, hace 18 días, la voz profesional que lee los avisos comerciales a través del sistema de altoparlantes, anunció a los habitantes de Quibdó que en lugar de la carretera pedida durante tantos años, se iba a hacer exactamente lo contrario: el Chocó sería descuartizado y repartido de una sola plumada. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 200)

Os anseios de modernização convivem com crenças anacrônicas (que o descobrimento da América e a fundação de Santa María la Antigua se deram “en un lugar del Chocó”), disseminadas, desde a mais tenra infância, através de gerações. A convicção de que *aquí empezó la historia* fabrica a projeção utópica (a reedificação da suposta primeira cidade da América do Sul) a par e passo com os sonhos de desenvolvimento técnico da agricultura, de criação de portos e de um plano rodoviário. Seis meses depois, a matéria intitulada El Chocó Irredento anunciaria a contagem de um novo aniversário para a “estéril y larga historia de las obras públicas” da região, e uma nova marcha, desta vez migratória e distópica, em direção ao Panamá. Com o episódio de Quibdó García Márquez supera as limitações do *costumbrismo* sem abandonar alguns de seus trunfos narrativos mais eficazes. Somada ao engenhoso resgate da idiosincrasia cultural dos chocoanos, que protestam cantando paródias “de todas las piezas populares con letras alusivas al movimiento” (1995: 198), a “dedada de miel”³⁵ que se oferece ao leitor insere o texto na continuidade do jor-

³⁵ Cf. a carta de Ricardo Palma a Pastor Obligado citada por Aníbal González no capítulo *Las Tradiciones Entre Historia Y Periodismo* (PALMA, 1996: 461).

nalismo satírico do século XIX, que embora opere sobre as bases da representação de costumes, conforme adverte Aníbal González, tem objetivos muito mais imediatos: “O escritor de costumes comunica ‘cotidianidades’, os padrões invariáveis e a minúcia da vida social, enquanto que o jornalista satírico remete à notícia, aquilo que rompe ou transtorna a ordem cotidiana.” (PALMA, 1996: 466; *Las Tradiciones* Entre Historia Y Periodismo; tradução minha).

Editada em livro quinze anos após sua publicação em *El Espectador*, a matéria sobre Luiz Alejandro Velasco constitui-se no auge criativo da carreira jornalística de García Márquez. Enquanto romance, *Relato De Un Naufrago* restringiu-se às partes narradas em primeira pessoa, acrescidas do proêmio *La Historia De Esta Historia*, com o qual se tenta suprir a ausência das informações que precederam a transcrição do depoimento, imprescindíveis para a compreensão dos fatos. As três notas iniciais e os quatorze “capítulos” derivados da entrevista de Velasco não se diferenciam quanto à forma de apresentação dos acontecimentos a não ser pela mudança do ponto de vista narrativo. Pelo contrário, a presença de subtítulos na reprodução do testemunho do marinheiro (que se repete na publicação do romance) revela a manutenção dos vínculos do repórter com o texto. Outra marca definitiva de autoria é a excessiva precisão de detalhes, exaustivamente praticada por García Márquez desde as primeiras linhas sobre a história, e que se estende à narração do naufrago com indicações pontuais de local, data e hora dos eventos. Dialogando com esta exatidão obsessiva, a desinformação circula em discursos fragmentados, *o como me lo contaron...* do dia a dia — “El zapatero fue el primero que se dio cuenta de que Luis Alejandro Velasco no había muerto, porque oyó decir a alguien que pasaba que alguien le había dicho a alguien que lo había oído decir en la radio.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 356) — e também na versão oficial do acidente difundida pela Oficina De Información Ad-Hoc, da Marinha, especialmente criada para aquela ocasião. Ao divulgar a avaliação de Guillermo Fonseca³⁶ em *La Explicación De Una Odisea En La Mar*, García Márquez faz com que se choquem aparentes certezas e indefinições intrigantes, expondo desta forma a suspeita de encobrimento de alguma irregularidade ou ilegalidade que nem os “profundos cono-

³⁶ Tenente de fragata e diretor do programa da televisão nacional *Mares Y Marinos* De Colombia.

cimientos técnicos” do tenente nem seu “notable sentido periodístico” conseguem camuflar: “Esos detalles sólo hoy se publican debido a la reserva que desde el primer momento se ha mantenido sobre ese caso, alrededor del cual —como se sabe— se adelanta una detenida investigación.” (1995: 376). A única *investigação* de que se teve notícia, no mais completo sentido da palavra, foi a do próprio García Márquez.

Um pormenor talvez esquecido: naquele mesmo março de 1955, a primeira matéria do autor para El Cine En Bogotá foi justamente a resenha de *El Motín Del Caine (The Caine Mutiny)*, filme que, dias depois, iria desempenhar no relato de Luis Alejandro Velasco um duplo e ambíguo papel: ter influenciado a imaginação do marinheiro fazendo-o tomar como real um fato ilusório; ou ter-lhe servido como pretexto para encobrir a verdade sobre a história de um naufrágio inexistente. Com lucidez e agudo espírito crítico, García Márquez desmonta a inconsistente estrutura narrativa da obra cinematográfica em função de seu referencial literário, um romance de pós-guerra sem guerra, impenetrável, árduo e desinteressante. Sob o olhar norte-americano, porém, o livro de Herman Wouk inspirou “una incursión fácil y profunda en las intimidades de algo que exalta el sentimiento patriótico y también un poco el sentimentalismo patriótico del pueblo norteamericano: la Marina.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 341). No filme, agrega o autor, nenhum dos detalhes do preâmbulo se justifica nos acontecimentos centrais, que se reduzem, em um *esquema* jornalístico, a apenas três: “a) Los hechos de la sublevación a bordo del cazaminas; b) Las causas inmediatas o mediatas de esa sublevación y, finalmente, c) Sus consecuencias.” (1995: 342). E o oficial-escritor, que parece uma personagem autobiográfica, deve de ser na realidade uma personagem autobiográfica:

Un drama como este no podía ser concebido sino por un hombre como ése, un marino-escritor que no es completamente marino ni completamente escritor. Su obra sería igual a esta película: atiborrada de detalles inútiles, de pretensiones científicas, de innecesarios circunloquios pero con relámpagos formidables, como si hubiera sido concebida entre los azares violentos y la insustancial curiosidad de la navegación. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995: 343)

A magnitude que esta resenha alcançaria no processo de reescritura crítica da história de Velasco é, por certo, incontestável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMOROSO, Maria Betânia. *A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária*. São Paulo: EDUSP, 1997. (Ensaio de Cultura, 11)
- BERGER, Peter L. & LUCKMAN, Thomas. *A construção social da realidade. Tratado de sociologia do conhecimento*. Trad. de Floriano de Souza Fernandes. 24 ed. Petrópolis: Vozes, 2004. (Antropologia, 5)
- BEVERLY, John & ARONNA, Michael & OVIEDO, José (eds.) *The Postmodernism debate in Latin America*. Durham / London: Duke University Press, 1995.
- CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 1998. (Estudos, 158)
- . *O realismo maravilhoso. Forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Debates, 160)
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1994.
- DEL RÍO REYNAGA, Julio. *Periodismo interpretativo: el reportaje*. 1 ed. / 1 reimp. México: Trillas, 1998.
- FERREIRA JÚNIOR, Carlos Antonio Rogé. *Literatura e jornalismo, práticas políticas*. Discursos e contradiscursos, o Novo Jornalismo, o romance-reportagem e os livros-reportagem. São Paulo: EDUSP, 2003. (Ensaio de Cultura, 24)
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Obra periodística 2 Entre Cachacos*. Recopilación y prólogo de Jacques Gilard. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- . *Ojos de perro azul*. 2 ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2003.
- . *El olor de la guayaba*. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. 5 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.
- . *Relato de un naufrago*. 67 ed. / 62 ed. en la Editorial Sudamericana. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- . *Textos costenos. Obra periodística 1 (1948-1952)*. Recopilación y prólogo de Jacques Gilard. Barcelona: Mondadori, 1999.

DEPARTAMENTO DE LETRAS

LEBEL, Jean Patrick. *Cinema e ideologia*. Trad. de Jorge Nascimento. Lisboa / São Paulo: Estampa / Mandacaru, 1989.

MENTON, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. 1 ed. / 2 reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. (Colección Tierra Firme)

ODIN, Roger. *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand Colin, 1990.

PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. Edición crítica de Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas (coord.). 2 ed. Madrid / Paris / México / Buenos Aires / São Paulo / Rio de Janeiro / Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 23)

PASOLINI, Pier Paolo. *Descriptions de descriptions*. Traduit de l'italien par René de Ceccatty. Paris: Payot & Rivages, 1995. (Rivages poche / Bibliothèque étrangère, 168)

———. Gabriel García Márquez: un escritor indigno. *Tempo*, 22/07/1973. Trad. do italiano: Roberto Raschella. www.geocities.com/callada_manera/antologia/pasolini2.htm

ROSSELINI, Roberto. A word or two about neorealism (1953) Trad. de “Due parole sul neorealismo”. *Retrospective*, 4/4/1953. *Film-analysis archive*. Hipertexto. URL: www.rosseliniarchive.htm

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine*. La apertura para la historia de mañana. Trad. de Juan José Utrilla. 1 ed. / 1 reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Gabriel García Márquez*. Boston: Twayne Publishers, 1985. (Twayne's World Authors Series)